

*Dramat polski / Reaktywacja. Antologia
wstępów historycznoliterackich I,*
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 258–287



DRAMAT POLSKI
REAKTYWACJA

Jak ożyć dzięki naszym zmarłym, czyli dramaty Rymkiewicza

Tomasz Bocheński

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.9

Wstęp do tomu:

Jarosław Marek Rymkiewicz

Dwór nad Narwią. Dramaty

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN

Warszawa 2016

Jak współczesność traktuje przeszłość? Jak odgrywa przeszłe znaczenia? I jakie dawne treści potrafi współczesność ożywić? To trzy zasadnicze pytania, trzy wielkie problemy, które Jarosław Marek Rymkiewicz rozważa w formach dramatycznych. Można te pytania wypowiedzieć inaczej, można perspektywę dzisiejszego czasu postrzegać jako mętny filtr, jako zniekształcenie, można współczesność ujrzeć z perspektywy przeszłości. Może należy w dzisiejszej perspektywie zobaczyć dwojaką możliwość ukrytą w ambiwalentnym słowie „gdyby”. W „gdyby tak” i w „gdyby nie”. Gdyby nie trywialne treści współczesne, czyż mogłyby się lepiej wypowiedzieć treści dzieł dawnych, przeszłych mitów i wierzeń? Gdyby dziś czysto wybrzmiewały wieczne pytania, czyż rozumielibyśmy głębiej naszą tradycję? W tym nowoczesnym „gdyby” można widzieć sens sztuki Rymkiewicza, w tej nowoczesnej płynności. Nieustalona nowoczesność, z jej lękami i fobiami, z modernistycznym zapatrzeniem w lepszą przyszłość, wydawać się może klasycyzującemu artyście światem naiwnych wmówień. A jednak perspektywa współczesna jest konieczna, by sztuka nie stała się tylko stylizacją, czyli gorszą wersją przeszłości. To współczesność musi odgrywać przeszłość, byśmy mogli zrozumieć dramat i komedię ograniczonej nowoczesnej perspektywy. Ale i przeszłość musi szukać nowoczesnej formy wypowiedzenia, byśmy mogli się dowiedzieć, co z przeszłości nieuchronnie umiera. Wspaniale dwuznaczne słowo „anachronizm” określa twórczość dramatyczną Rymkiewicza. To dramaturgia inteligentnie, przewrotnie, wyrafinowanie i humorystycznie anachroniczna. Czy tyle epitetów obroni jednak anachronizm przed innymi określeniami, wypowiedzianymi przez zwolenników nowości? Zwłaszcza że to postawy ideowe nadają epitetom znaczenie. Modernizator śmiejący się z ograniczeń dawnej kultury budzi uśmiech politowania konserwatysty. Podobnie konserwatysta – czy trzeba dodawać, kto się z niego śmieje?

Rymkiewicz już w pierwszych swoich dramatach, w *Eurydyce, czyli każdy umiera tak, jak mu wygodniej* (1957), w *Odysie w Berdyczowie* (1958) i w *Królu w szafie* (1960), sprawdza, jak współczesność może odegrać, czyli pojąć dawne znaczenia, i sprawdzać będzie również w sztukach następnych, co jeszcze można przywrócić z przeszłości, na przekór formom dzisiejszym. Anachronizm pozwala poecie mówić o przeszłości, jakby stawała się ledwie wczoraj. Bohaterowie jego dramatów: Eurydyka, Odys, Tułp czy romantyczny Ułan, to postaci nam współczesne, to ważni rozmówcy w dialogach o wartościach podstawowych, rozmówcy czasem bardziej wyraziści niż wielu żyjących. Kiedy pozwala się w dramatach wybrzmiewać anachronicznej współczesności, można też rozważać skandaliczną kwestię: co żyje z wartości dzisiejszych. I Rymkiewicz zajmuje się tą inwersją w dramatach, gdyż z perspektywy postaci Calderona czy Fredry, autorów, których wnikliwie studiował, nie wszyscy żyjący w istocie swej żyją. Żywy trup – tak awangardiści często postrzegali szacownych klasyków, tak na przykład surrealiści nazwali Anatola France'a, takie kadaweryczne inwektywy zdarzały się futurystom itd. A gdyby zobaczyć nowoczesność jako trupią, zmechanizowaną, trywialną formę istnienia? Gdyby awangardę zobaczyć jako martwe przedsięwzięcie? Może nowe umiera szybciej niż odwieczne, nieśmiertelne? Oczywiście anachroniczny barok czy anachroniczny klasycyzm sztuk Rymkiewicza potrzebuje perspektywy współczesnej, gdyż pozornie żywa i innowacyjna współczesność rodzi mimowolnie humorystyczny pogląd na przeszłość. Oto paradoks tej twórczości – to nieustannie przekształcane formy dawne gwarantują wyraziste istnienie i życie traci się przez zapomnienie o nich. W tym sensie Rymkiewicz objawia w swoich utworach ciągłą troskę o nowoczesnego żywego trupa, gdyż ten nowoczesny mógłby ożyć, gdyby pozwolił grać w sobie dawnemu teatrowi. Oczywiście godny współczucia żywy trup współczesny, trup awangardowy, jest też bardzo śmieszny.

Imitacja to lekka tłumaczeniowa Rymkiewicza. Tak przekładał głównie Calderona i imitując Calderona, przekształcał swoje koncepcje dramatu. *Lekcja anatomii profesora Tulpa (według Rembrandta)* powstała już po pierwszych translacjach i wiele im zawdzięcza. Eseje o literaturze romantycznej, w tym książka o Fredrze, potem eseje o polskiej historii politycznej wpłynęły na późniejsze dramaty, na *Ułanów* i *Dwór nad Narwią*. Nie można jednak powiedzieć, że dramaty

powtarzają w innej formie sensy wyrażone już w poezji czy eseistyce. Tak byłoby, gdyby autor prznosił formy poznawcze z wierszy i esejów do swoich sztuk i gdyby nie stworzył odrębnej koncepcji dramatycznej.

Rymkiewicz poprzez oryginalną formę sceniczną dochodził do znaczeń, których nie ma w jego innych tekstach. Już samo jego rozumienie imitacji można interpretować jako opozycję wobec panującej w teatrze polskim lat siedemdziesiątych inscenizacji i jako podkreślenie jego odrębności. Inszenizatorzy tacy jak Szajna, Kantor czy Grotowski wydawać się mogli wtedy skrajnymi realizatorami conceptów, które przemawiały również w spektaklach Hanuszkiewicza. Ale imitacje Rymkiewicza więcej mają wspólnego z nowoczesnymi inscenizacjami niż z klasycznym teatrem! Poeta nie rozumie przecież imitacji jako dbałości o formy dawne, konkrety, konwencje, perspektywy egzystencjalne, dbałości potrafiącej przywrócić współczesnym czytelnikom dzieła przeszłości. Daleko mu też do rozumienia inscenizacji jako dbałości o formy nowe, o nowatorski język i współczesną perspektywę egzystencjalną, dbałości służącej mówieniu o dzisiejszych problemach za pomocą dzieł dawnych. Esej *Co to jest imitacja* („Dialog” 1971 nr 1) wydał Rymkiewicz dopiero w 1971 roku, gdy powstawały *Król Mięsopest* i *Porwanie Europy*. Zawierał on teorię ex post, zapisaną już po wielu próbach autorskich imitacji. Translator znalazł odpowiednie określenie dla własnej praktyki lustrzanego odbijania w sobie dwóch perspektyw, dawnej i współczesnej, a także mieszania dwóch rejestrów językowych. Oczywiście rozwijał też swoją teorię neoklasycyzmu w poezji współczesnej. Ledwo jednak określił Rymkiewicz swoje tłumaczenia, już odszedł od tej teorii, pisząc dwie sztuki wywiedzione z Calderona, lecz właściwie antycalderonowskie, i tak odbierane przez krytykę: *Kochankowie piekła* (1972) i *Niebiańskie bliźnięta* (1973). Wreszcie w 1978 roku w wypowiedzi *Koniec z imitacjami* stwierdził, że nie był dość zdecydowany i zachowywał się „zbyt trwożliwie” wobec tekstów. Zapewne imitacje Calderona nie uniosły znaczeń, które chciał wypowiedzieć. „Wieczne teraz” poeta będzie wypowiadał poprzez własne sztuki, aż uzna – tak przypuszczam – że również jego dramaty nie realizują tego zamiaru, tej fantazji, tej fantazmatu.

W technice imitacyjnej Rymkiewicza grają sprzeczne intencje – nowoczesne i konserwatywne. Może w poetyckich imitacjach więcej było elipsy, uproszczenia dawnych form, modernistycznej groteski

nawet, niż pietyzmu dla form dawnych? W przekładach Calderona ważne stało się ujawnienie architektury dzieła i wypowiedzenie uniwersaliów. Translator postępował tak, jakby chciał wymknąć się określonym już na początku XX wieku rygorom przekładowej wierności. Właściwie postępował jak niektórzy współcześni wykonawcy muzyki dawnej, indywidualnie, choć na podstawie gruntownych studiów przeszłości oceniając, co z Calderona może przemówić i jak może przemówić do współczesnego widza. Tyle gruntownych studiów, żeby uwolnić się od dyktatu przeszłych form! W sferze języka odnosił się jednak poeta głównie do wyobrazonego i zmodernizowanego baroku. Te twórcze i inspirujące imitacje pozwoliły Rymkiewiczowi swobodnie improwizować w jego własnych sztukach na tematach barokowych: w *Lekcji anatomii*, *Królu Mięsopuszcze* i *Porwaniu Europy*, i na tematach romantycznych: w *Ułanach* i *Dworze nad Narwią*. Mimo wszystko uznał po latach, że w technice imitatorskiej nie był dość odważny! Czy można również powiedzieć, że nie był dość nowoczesny?! Choć w dramatach jest często radykalny w środkach, obrazoburczy, zafascynowany inscenizowaniem historii, przewrotnie dowcipny, odważny obyczajowo, to jednak jest także antynowoczesny, jak większość wybitnych artystów polskiego modernizmu. Oczywiście, jeśli antynowoczesność rozumiemy jako krytycyzm wobec modernizacyjnych utopii.

Antynowoczesności, wyrażającej się w parodystycznej i pastiszowej formie dramatów, nie dostrzegali reżyserzy sztuk i nie dostrzegali recenzenci przedstawień. Klasycyzujący nowator nie miał szczęścia do reżyserów i teatrów i dość szybko zaprzestał pisanie dramatów. Szkoda, gdyż inscenizacje historii w dramatach Rymkiewicza są równie inspirujące i odważne jak jego teatralizacje historii w eseiście. Trudno zatem wskazać dramaturgów bliskich Rymkiewiczowi, choć jego wczesne dramaty antyczne zestawiać można z patetycznymi sztukami Jerzego Zawieyskiego, a jego stylizacje – z podobnymi próbami Ernesta Brylla i Jerzego Sity. Oryginalnego połączenia powagi, groteski, farsy, imitacji niepodobna jednak pomniejszać wykazywaniem podobieństw z innymi dramatyzacjami. Pozwólmy zatem wybrzmiewać różnicom.

Do trupa. Dramat

Lekcja anatomii doktora Tulpa z 1632 roku to pierwsze ważne dzieło malarskie Rembrandta, stworzone już po przenosinach artysty z Lejdy do Amsterdamu. Ten zbiorowy portret przyniósł młodemu twórcy uznanie i wiele zamówień. Od *Lekcji* zaczyna się nowy czas w biografii twórczej Rembrandta, zmysłowy, radosny, bogaty, choć w samej *Lekcji* takich cech jeszcze nie znajdziemy i należy raczej widzieć w tym obrazie symboliczne rozstanie z purytańską atmosferą kalwińskiej Lejdy. Dzieło powstało na zamówienie doktora Nicolaesa Tulpa. Malarz pokazał doktora wykładającego w czasie sekcji zasady anatomii. Lekcji przysłuchuje się siedmiu mężczyznom, w których widzi się raczej przyjaciół i znajomych Tulpa niż lekarzy. Dziś wiemy, kim byli, znamy szczegóły biografii, wiemy, że trzech należało do cechu chirurgów. Jeden ze słuchaczy trzyma traktat o anatomii Vesaliusa. Anegdota obrazu zwraca zatem uwagę na edukacyjny walor sekcji, na dzielenie ciała i objaśnianie działania poszczególnych jego części. Nie chodzi jednak tylko o zwykłą edukację medyczną, ale o coś więcej – o teatr anatomiczny. Doktor Tulp oraz siedmiu asystujących demonstruje sztukę sekcji i rozumny porządek ciała dla publiczności, która w XVII wieku chętnie uczestniczyła w takich pokazach. Rembrandt pewnie znał sławne teatry anatomiczne w Lejdzie i Amsterdamie i słyszał wykłady, w których łączono wiedzę anatomiczną z rozważaniami o kwestiach uniwersalnych. Anatomia tego świata emblematycznie przywołała harmonię świata tamtego, w każdym z teatrów nieco odmiennie, zależnie od uznanych form alegorycznych interpretacji. Duchowy świat podczas teatralnej sekcji schodził do poziomu stołu prosektoryjnego, i do tego poziomu schodziła też teoria zawarta w traktatach o anatomii. Na publicznej lekcji poznawano w praktyce prawdy anatomii i prawdy vanitas. Sugestywne i konkretne ciało kazało wierzyć jedynie w prawdy wynikające z doświadczenia. Ściągnięta czy jelita w swej przykuwającej uwagę dosłowności skłaniały do pytań o sensy wzniosłe istnienia.

Teatr anatomiczny to znakomity temat dla dramaturga. Ożywienie obrazu malarskiego to znana inwencja literacka. W dwudziestowiecznej literaturze znane są choćby inspirowane Boschem i Breughlem dramaty Michela de Ghelderode czy wywiedzione ze sztuki Brouwera

i Breughla powieści Felixa Timmermansa. By wyjaśnić pochodzenie sztuki *Lekcja anatomii profesora Tulpa (według Rembrandta)* (1964), nie wystarczy jednak powiedzieć, że młody Rymkiewicz posłużył się dwiema inwencjami i pokazał na scenie teatr anatomiczny namalowany przez młodego Rembrandta. Pozorna wspólnota wieku obu artystów, niejednakowe zobrazowanie anatomicznego teatru i wreszcie całkiem inna publiczność decydują o odmienności obu przedstawień. Siedemnastowieczni amsterdamscy widzowie inaczej odczuwali krojenie martwego ciała niż polscy widzowie dwudziestowieczni. Rymkiewicz w wierszowanej, stylizowanej na poezję barokową prefacji skierowanej do Artura Międzyrzeckiego określa pośrednio nowoczesnego widza: „Roztropny Panie, lubo wiersze twoje/ Śmierci przystępu do ciebie nie dają/ (...) Ty pytasz, po co w ciemne schodzę sztolnie?/ Zwężłone życie z tych lochów uwolnię./ (...) Chcę przeciw śmierci czynić w twym imieniu./ Aż śmierć w mej strofie zamknę jak w więzieniu”. Prefację wypowiada na proscenium profesor Tulp. Adresat tej przemowy – jeden współczesny poeta – reprezentuje miliony współczesnych, którzy zapragnęli śmierć wygnać ze swego istnienia. Ironiczne wersy „wiersze twoje/ śmierci przystępu do ciebie nie dają” zestawiają dwa odmienne sposoby postrzegania umierania: współczesny, zabobonnie wystrzegający się ostateczności, i dawny, ze śmiercią oswojoną poprzez sztukę i codzienne obcowanie. W pierwszych słowach dramatu Rymkiewicz poetycko ujmuje zasadniczy sens pokazywanego teatru anatomicznego, a właściwie dwóch teatrów. W imię dawnego *theatrum* poeta wystawia przed strachliwą współczesną widownią anachroniczny dla niej horror krojonego trupa. Każę publiczności cofnąć się przed oświecenie, które „rozumnie” zlikwidowało teatralizowane sekcje jako nieestetyczne, niepojęte, makabryczne i barbarzyńskie. Nie chodzi jednak tylko o estetyczny wstrząs, ale i o odzyskanie straty zasadniczej. Razem z teatrem anatomicznym znikły podstawy etyki i estetyki, znikło bowiem pojmowanie rozumu czy myśli jako form cielesnych, mięsnych, form naznaczonych rozkładem i marnością. Tak odczytujemy prefację Tulpa – jako zamiar przywrócenia konkretności sztuce i życiu, jako zamiar przywrócenia materialności śmierci. I tak odczytujemy zamiar Rymkiewicza, obecny także w jego poezji i esejach, by mówić o sprawach podstawowych, o śmierci czy sztuce, zawsze w obecności

konkretu. Jaki to konkret? Leży na stole prosektoryjnym, a nawet gra w sztuce, po raz pierwszy od prawie dwustu lat.

Poza Tulpem i trupem w lekcji Rymkiewicza występuje siedem osób, tyle zatem, ile u Rembrandta, oraz aniołowie, których u Rembrandta nie sposób dojrzeć. Właściwy konflikt dramatyczny łatwo nazwać – to spór o prawo do zwłok. W planie ziemskim spierają się o ciało: profesor Tulp, dwaj Oficerowie, którzy zmarłego chcą przesłuchać, Ktoś z Ludu, kto wyraża ludowe pragnienie zemsty na trupie, oraz niejaki Cox, poszukujący manekina do swej szkoły fechtunku. Ale wrywanie sobie martwego ciała przez ziemskich „urzędników” nie uczyniłoby z jednoaktówki dramatu, może tylko farsę w duchu grand guignolu. Dramat jednak rozgrywa się także w planie metafizycznym, gdyż chodzi o wyższe rozumienie prawa do ciała. Do jakiej sfery trafi złoczyńca krajany przez profesora?

Na stole leży Het Kint. Znamy nazwisko trupa, gdyż Rembrandt dyskretnie umieścił je na obrazie. Z opisów siedemnastowiecznych teatrów anatomicznych wiemy, że bohaterami sekcji byli zwykle złoczyńcy czy anonimowi biedacy. W finale sztuki Rymkiewicz zaskakuje widzów pięknym deus ex machina, obecności Boga jednak nie jesteśmy pewni. Może należałoby powiedzieć – anieli ex machina, gdy to „dziwni” aniołowie decydują o przeznaczeniu Het Kinta. Nie tylko zresztą jego, ale i profesora Tulpa, a wraz z profesorem – zdaje się – i całość współczesności bojącej się śmierci.

Kto jest głównym bohaterem jednoaktówki? Chciałoby się odpowiedzieć, że prowadzący lekcję profesor Tulp, ale to nie chirurg pociąga za sznurki, a raczej Het Kint; nie Tulp, a trup. Można opowiedzieć bowiem sztukę Rymkiewicza jako historię ciała. Z punktu widzenia porządku historycznego to dzieje regresu w rozumieniu cielesności. Jednoaktówkę rozpoczyna demonstracja układu nerwowego. Potem następuje lekcja języka i krtani. Zaczyna się więc sekcja w duchu nowoczesnego rozumienia sfery duchowości i sztuki jako stanów fizjologicznych czy nerwowych. Trzej chirurdzy niczym współczesny chór wypowiadają słowa obrzydzenia i nudy: „Trupem tu pachnie”, „Powietrza. Omdlewa”, „Dusno mi. Wody”, „Na śmierć nas zanudzi./ Ten Tulp uczone”. To głosy palimpsestowe, z pozoru pochodzą z XVII wieku, w rzeczywistości odzywa się w nich nowoczesne znudzenie

sekcją i wstręt wobec zmarłego. Chór chirurgów współgra z głosem Tulpa, który ukazuje krtań trupa, by zademonstrować miejsce artykulacji muzyki. Subtelna ironia Rymkiewicza od początku zwraca się przeciwko sekcjom sfery duchowej, przeciw prosektorium muzyki. W ironicznym kontekście zostaje postawione wszelkie mechaniczne pojmowanie istnienia, wynikające z potrzeby użycia ciała do ziemskich, ograniczonych celów.

Podobnie jak cienką ironią, posługuje się Rymkiewicz czarnym humorem. Używa jednak tego środka jak surrealiści, w imię regresu do czasu przedoświeceniowego i w duchu śmiechu z absurdalnych uroszczeń nowożytnej kultury. Inaczej jednak niż surrealiści Rymkiewicz inspirowany jest śmiechem kultury przedoświeceniowej, barokowym konceptyzmem, średniowieczną makabreską, humorem ludycznym. Wbrew pozorom czarny humor w *Lekcji* nie prowadzi do apoteozy transcendencji jako zagubionej w nowoczesności formy duchowości. Autor pokazał wielopoziomowe, niejednoznaczne rozumienie maszynierii ludzkiego działania i maszynierii teatru anatomicznego oraz teatru w ogóle. Didaskalia bowiem ujawniają mechanizmy inscenizacji. W finale ciało Het Kinta zaczyna wznosić się do nieba, a Tulpa pochłaniają ognie piekielne. Publiczność widzi maszynierię teatralną. Rymkiewicz dodaje: „jak widzieli owe liny, bloki i ręce widzowie w teatrze dworskim XVII wieku”. Łatwo zauważyć analogię między pokazaniem mechanizmów teatru a humorem zrodzonym z ujawnienia mechaniczności ludzkich działań, i związek między teatralizacją scenicznych działań a autorską autoironią. Pograżenie Tulpa, który odważa się w ciele szukać oznak ducha, i wyniesienie zbrojcy, który wycierpiał tak wiele po śmierci, że zasługuje na anielskie dobra, należy do sfery humoru, gdyż degradacja i nobilitacja odbywają się jedynie przy użyciu ludzkich środków. Widz musi uwierzyć w cudowne zakończenie, choć transcendencja na scenie zawsze pachnie szalbierstwem. Oczywiście poszukiwanie nadzwyczajności w ciele pachnie jeszcze gorzej.

Lekcja anatomii profesora Tulpa to dramat rozgrywający się w sferze retorycznej, a nie w sferze działania. To słowa zderzają się w przestrzeni scenicznej, a nie bohaterowie. Jednoaktówka przypomina barokowe libretto operowe (zauważył to Ryszard Przybyłski). Aż szkoda, że nikt nie napisał muzyki do tej sztuki, gdyż najważniejszą

zasadą jej konstrukcji są spotkania różnych głosów. W tej operowej konwencji niezwykle wybrzmiewa „śpiew” w dwu fragmentach. Pierwsza scena to przesłuchanie zmarłego przez Oficerów na okoliczność istnienia zjawisk nadzwyczajnych. Do trupa wyśpiewują śledczy swe teologiczne pytania: „Czy diabeł się wciela?” i „Czy anioł jest personą?” oraz „Czy człowiek ma duszę?”, a także o inne kwestie. Pięknie brzmi w tej scenie cisza trupa, pięknie wybrzmiewa czarna pauza. Druga ze scen to chwilowe ożywienie zmarłego, dziejące się w ciemności, scena wymyślona jako zbiorowe urojenie. W półmroku, można powiedzieć: skrycie i tajemnie, Het Kint wstaje, by na proscenium wypowiedzieć swoją skargę. Lament zapożyczył Rymkiewicz z dramatu staropolskiego. Trzeba powiedzieć jednak, że cytowany genialny fragment to najlepsza aria w całym librecie. Poeta zbliża się do porównywalnego poziomu we fragmentach stylizowanych. Może niektóre kwestie Tulpa inspirowane dawnymi traktatami medycznymi mają podobną wagę i podobny ciemny urok? Kint wyśpiewuje skargę na los, Schopenhauerowską czy nawet Cioranowską z ducha, w której rozbrzmiewa mocna fraza: lepiej się nie urodzić. To skarga na matkę, która Kinta porodziła, i skarga na marniejące ciało, które skończyć nie może. Po arii gasną światła i ciało wraca na swoje miejsce, jakby nic nie zaszło. To znakomity pomysł, by głęboką skargę na los potraktować jako urojenie w mechanicznym teatrze anatomicznym. Sekcja i reifikacja ciała nie pozwalają dostrzec cierpienia uczłowieczającego nawet zbrodniarza.

Czy Rymkiewicz daleko odszedł od Rembrandta? W sensie dosłownym daleko. Dopisał biografię Kintowi, stworzył zbrodniarza bardziej romantycznego, niż był w rzeczywistości, fantazjował na temat innych postaci z obrazu, Tulpa skazał na piekło. W innym, artystycznym sensie nie odszedł daleko, jeśli sztukę pojmujemy jako formę poznania wymiaru ludzkiego istnienia. Użył wystylizowanej formy, by odsłonić humorystyczny charakter ludzkich uzurpacji poznania, szczególnie nowoczesnej, podszytej strachem przed śmiercią redukcji ciała do mechanizmu. Sam jako dramaturg posłużył się archeologią form teatralnych. W siedemnastowiecznym teatrze anatomicznym znalazł antecedencje ograniczeń nowoczesnej sztuki i nowoczesnego istnienia. I nie odmówił sobie przyjemności skazania na piekło nowoczesnego uzurpatora. Tak Tulpa trafił do piekła, tuż pod sceną, z dogodnym przejściem do garderoby. A zbrodniarz został wyniesiony przez anioły

kukły. Sznury, mechanizmy, autotematyczne uwagi, cytatowy charakter wypowiedzi? Mamy uwierzyć w tę powtórkową deziluzję? W ten nadmiar teatru w teatrze? Mamy uwierzyć, że idzie tylko o grę? Odczucie teatralizacji ludzkich zachowań należy do rejestru nowoczesnych pocieszeń. Uważam, że ta konwencja, która pozwala również śmierć widzieć jako zdarzenie teatralne, stanowi ironiczny kontekst *Lekeji*. Od pierwszej swojej sztuki *Eurydyka, czyli każdy umiera tak, jak mu wygodniej* sprawdza Rymkiewicz, co konwencja teatru w teatrze oznacza we współczesnym społeczeństwie spektaklu. Teatr dnia codziennego w paradoksalny sposób może podważać sztuczność tej konwencji i ujawniać dramat iluzji, chciałoby się powiedzieć – jako dramat symulakrum. To oczywiste, że współczesny widz może tylko bać się na sztukach Rymkiewicza, może tylko śmiać się z absurdałnego teatru świata. Może z łatwością przeoczyć ironię wobec współczesności i wobec siebie samego; ironię wobec nowoczesnego unicestwienia śmierci, wobec nowoczesnego piekła cielesności. Może przeoczyć ironię, to jasne, ale czy może przeżyć dramat? Zafascynowany inscenizacją, urzeczony sztucznością, również dramat dawnej czy nowoczesnej cielesności odczuwa głównie jako spektakl retoryczny i estetyczny.

Farsa nowoczesnych pożądań

Podczas lektury *Króla Mięso-pusta* (1970), tragifarsy w dwóch aktach, łatwo zapomnieć o tragizmie. W sztuce tej, jak w żadnej innej sztuce Rymkiewicza, nawet w bliskim formalnie *Porwaniu Europy* (1971), mamy do czynienia z nakręconym dramatem. Ukryty za kulisami demiurg nakręca dialogi, przyspiesza ruch postaci, sprawdza wytrzymałość sprężyny zdarzeń. Wywołuje nieustanną gonitwę słów i osób. I jeszcze o tej gonitwie, zmienności, o tej słownej ekwilibryście każe mówić postaciom farsy. Okrutny, zagonił ich w tej komedii i nie pozwolił nawet odetchnąć w śmierci. W finale Florek – parobek, co stał się królem, zostaje zabity i nadal żyje. Także król Filip, właściwie trup za życia, też nie zazna ukojenia. A i Rosalinda, księżniczka, której nikt nie chce poślubić, sama zostanie ze swoją odpychającą fizys. No i Kaśka, co chciała i Florka, i dworskich przyjemności, nie dostaje nic. Nawet Roberto planujący królobójstwo zabija tak, że przebrany król ożywa. I jedyne, co mu pozostało, to przygrywać na flecie do karnawałowej

komedii: „wy tu tańczcie wy tu skaczcie/ ja na flecie grać wam będę/ ja śmierć wasza a wy moi/ wy maskary mięsopustne/ wy się łapcie wy się gońcie/ co gonicie niewiedzący”. W *Królu Mięsopuście* nie udaje się egzystencja, za to udaje się farsa. Gdyż wszystko, co mogło być stałe, rozpływa się w gonitwie. Spytajmy więc jak Roberto: co gonią niewiedzący bohaterowie sztuki?

Bohaterowie *Króla Mięsopusta* gonią swoje pragnienia albo inaczej mówiąc – gonią własne sny. Zaczyna się od tego, że parobek dworski Florek marzy o byciu królem, a Kaśka, jego dziewczka, marzy o dworskim życiu. Filip, król hiszpański, uciec chce przed byciem królem i przed Rosalindą, wielką, cielesną, którą miałby poślubić, a przecież woli Kaśkę. Rosalinda, księżniczka maltańska, uciec chce przed trupim Filipem, bo pragnie poślubić chłopą krwistego jak Florek. „Chamstwo” pożąda być dworem, dwór pożąda „chamstwa”. W tym teatrze odwróconych pożądań niewielkie znaczenie mają inne uczucia, które charakteryzują postaci. Osoby dramatu, posiadając tego, czego nie mają, tracą indywidualne cechy. Oto istota ruchu w tej sztuce – ucieczka przed sobą. Z pozoru tę gonitwę mogłoby zatrzymać zrealizowanie pragnień, czyli odwrócenie społecznych ról. I proszę bardzo, Rymkiewicz pozwala, by sny bohaterów przez chwilę stały się jawą. Florek, który marzył, by zażywać rozkoszy władzy, by dworki go pieściły, czuje, jak traci siły, kiedy staje się królem. Także Filip, który zwać chciał z tronu, nie polubił danego mu prostactwa. Prostak posiadał pustkę i nudę władzy, więc chudnie w oczach. Władca posiadał głupotę i banalność plebsu, więc rośnie mu brzuch. Zamienili się pożądaniem i jak w farsie – prawie zamienili ciałami. Gdyby tak zakończyła się komedia, w finale wybrzmiałby morał: „ubiór czyni króla” albo „król jest nagi”, albo inna wersja farsy *Z chłopą król*. W sztuce Rymkiewicza jednak królowi zagraża zabójca, wszystko jedno, czy król krwi jest królewskiej czy chłopskiej, ubrany czy przebrany. Zabójca Roberto wskoczył do *Mięsopusta* chyba z innej sztuki, z innej maskarady. Chce przecież jedynie królobójstwa. Jego monolog z końca drugiego aktu zawiera poważne przesłanie.

Także w tej sztuce Rymkiewicz przyspiesza i zwalnia bieg scenicznych kwestii, także w *Mięsopuście* wysypuje piasek w tryby maszyny dramatycznej. Farsa zatrzymuje się na metafizycznej kwestii: „głina jest ten jedwab lśniący/ glina atlas glina srebro/ glina krew i glina złoto/ glina

są te białe perły/ glina kości bo są z gliny/ i obróć się w perzynę/ a ty czemu się ubrałeś/ śliska glino w śliską glinę”. Zabawna metonimia – glina zamiast vanitas, glina zamiast śmierci. Choć śmierć też się nie udaje, zamieniona w coś innego, w istnienie bez ciężaru, goniące nie wiadomo za czym. Roberto zabija Florka, który stał się królem, lecz Florek ożywa, by dalej gonić za rojeniami. I inni bohaterowie, przez chwilę zatrzymani przez zbrodnię, zaczynają wirować w pogoni za swoimi dawnymi pragnieniami. Śmierć nie może powstrzymać biegu świata, królobójca nie może zabić króla, gdyż król nie ma istoty. Dusza jego jak prosię, krwista, da mu życie od nowa. Czyż w finale *Mięsopusta* nie pojawiają się znane z eseistyki myśli Rymkiewicza o lekkości i letniości istnienia, spowodowanych przez lekkie traktowanie poważnych grzechów istnienia? Myśli o zbrodni, która brzmi w farsowym biegu historii jak przypomnienie o powadze? W tragifarsie wybrzmiewa jednocześnie powaga i śmieszność, gdyż nie nie zmienia biegu rzeczy, ani królobójstwo, ani „z chłopa król”, ani przypomnienie o marności wszystkiego. W karnawałowej maskaradzie niewiele znaczą śmierć i fantastyczne ożywienie króla. W symbolicznym zakończeniu postaci dramatu posypują głowy popiołem, lecz karnawał nie zamiera, nie ustaje gonitwa postaci, nie kończy się zamiana tożsamości, gdyż „farsa nie ma końca”.

Powiedzieć, że postaci *Króla Mięsopusta* gonią za pragnieniami, to jednak nie powiedzieć wszystkiego. Rymkiewicz zrobił przecież z łóżka centrum akcji scenicznej. Gdyby jedynie stylizował sztukę na komedię barokową, nie powinien biegać koncentrować tylko wokół królewskiego łóżka, a właściwie wokół dość nowoczesnie pojmowanego pożądania. Bohaterowie gonią nie tylko za nową tożsamością, ale biegną też ku nowym, erotycznym przyjemnościom albo uciekają przed dobrze poznanymi i nudnymi. To eros zachęca do zmiany tożsamości, to eros stwarza przedmioty pożądania. Pod łóżkiem można skryć marzenia o innych, nowych przyjemnościach, a kiedy już wyjdzie się spod niego, musi się te marzenia realizować. Rymkiewicz każe bohaterom mówić o tych pragnieniach językiem ludycznej dosłowności, nie tak zmysłowym jak u Rabelais’go, a jednak cielesnym i dosadnym. Tym językiem ciała mówią prawie wszystkie postaci farsy, bez względu na pochodzenie: król, dworzanie, prostytutki, tylko Roberto, królobójca, nie zniża się do tego poziomu. „Ja bym sypiał/ na tym łóżku przy

księżniczce/ ja z księżniczką Rosalindą/ ona goła ja w koronkach/ ja bym może w tej księżniczce/ spółdził króla albo księcia” – tak roi sobie na jawie parobek Florek. A Kaśka jego niewiele subtelniej marzy: „tu bym spała na tym łóżku/ tu przy królu i do króla/ mówiłabym tu mnie ugryź/ a tu podrap bo mnie swędzi”. Podobnie wypowiada się Rosalinda: „ja mam spać z tym kościotrupem/ ja z tym widmem/ ja nie zasnę/ (...) co ja z widmem robić będę/ i co widmo ze mną ach”. Tak mówi też król. Florek chciał zobaczyć spod łóżka, jak to robią król z księżniczką. Przylapany przez dworki, powinien być wychłostany. Dzieje się inaczej, niż chciałaby barokowa konwencja. Rosalinda zamierza się rozebrać przed Florkiem, by zobaczył ją gołą bez trudu podglądania. Gdybyśmy traktowali farsę Rymkiewicza jedynie jako stylizację, łóżko i seks należałoby traktować jako anachronizmy. Tymczasem autor opowiada historię nowożytną, to znaczy dziejącą się między barokiem a nowoczesnością, historię, w której współgrają wątki dawne i nowe, wzajemnie się oświetlając, podobnie jak w dramatach Witkacego czy Gombrowicza. *Gyubal Wahazar, Mąstwa, Iwona, księżniczka Burgunda czy Ślub* podpowiadają podobną grę z konwencją. W przerwie pracy nad imitacjami Calderona stworzył Rymkiewicz improwizację na dawnych formach, ale rozumianą w duchu teatru współczesnego, jak improwizuje się dziś w muzyce klasycznej czy jazzowej na tematach Bacha czy Monteverdiego.

Autotematyczne wątki służą nie tylko ujawnieniu konwencjonalności farsy, ale odnoszą się również do przeszłości przywoływanej na deski teatru. W pierwszym swoim monologu Roberto, którego ustawić trzeba obok Het Kinta w długim szeregu opisanych przez Rymkiewicza zabójców, zdradza swe intencje i mówi, kim jest. Jeśli nie zrozumiemy intencji ukrytego pod łóżkiem, możemy dostrzec w *Królu Mięsopuście* jedynie karnawałową zabawę. Podłózkowy Roberto to emblematiczny rewolucjonista, królobójca, który niczym wieczny tulacz przebiega przez nowoczesne dzieje: „gdy król zaśnie i śni słodko/ że po stopniach gilotyny/ skacze moja głowa ścięta/ o naiwne sny królewskie/ ja w księżycu drżącym świetle/ czytam z książki/ przez Europę/ przez Rzym Madryt Londyn Paryż/ jakaś postać w sukniach białych/ jakaś postać z piersią gołą/ a na piersi ma kokardę/ w trzech kolorach a krew ścieka/ ach po sukni i po włosach/ jakaś postać opleciona/ białym dymem co się snuje/ z paszczy armat rozpalonych/

jakaś postać biegnie bosa/ woła wstańcie woła chodźcie/ moi zmarli nadzy niemi/ moi zmarli okrwawieni/ a ja płacząc bo to o mnie/ bo ta postać to ja jestem”. Jakby nie dość było tych czytelnych znaków: gilotyny, trójkolorowej kokardy, widma, które snuje się po Europie, i powołania się na dręczonych zmarłych, Rymkiewicz dorzuca jeszcze jeden znaczący obraz – Roberto wprost mówi o swoich pragnieniach: „a ja wstanę i bez głowy/ ja na srebrnej trumnie króla/ ça ira ja będę tańczyć”. Naprawdę trudno przeoczyć te znaki. Przecież *Ça ira* to najbardziej znana pieśń rewolucji francuskiej, przez długi czas traktowana jako hymn. Znana również dziś, choćby z wykonania Edith Piaf, ze znanym refrenem o wieszaniu arystokratów na latarniach. Postać Roberta pozwala zrozumieć tragiczny rys farsy. Po królobójstwie, dosłownym i symbolicznym, dokonanym przez nowoczesnych rewolucjonistów, gest zabicia króla nie zatrzyma farsy nowoczesnych pożydań. Nie zatrzyma też gonitwy za nową tożsamością. Pozostaje emblematycznemu zabójcy tylko przygrywać do mięsopustowej przebieranki, pozostaje tylko grać dla „mięsopustowych maszkar”.

Dla narodu lepszy graf niż grafoman

„I oto – byłem żołnierzem, ułanem i śpiewałem wraz z innymi: ułani, ułani, malowane dzieci, niejedna panienska za wami poleci”. I za tym bohaterem, co stał się ułanem, panienska poleciała i po raz pierwszy podała mu usta, „bez wstępu i żadnych objaśnień”. Jeszcze wtedy więc czar rogatywki i całej reszty działał, jeszcze wtedy, gdy ukazywało się to opowiadanie, mógł jego bohater liczyć na ułański sex appeal, a autor mógł kpić z patriotycznego uwiedzenia, ale czterdzieści lat później, w 1974 roku, czy ułan nadal działał? W Gombrowiczowskim *Pamiętniku Stefana Czarnieckiego* (1933) historyczna forma jeszcze ma seksowny powab, w Rymkiewiczowskich *Ułanach* (1975) już nie ma. U Gombrowicza jeszcze obcy Polak żydowskiego pochodzenia może się ubrać w piękny mundur i uwodzić, u Rymkiewicza przebranie już nie nadaje uroku mdłemu ciału, teraz obcy staje się pociągający dla polskiej panienski, gdyż ma obcy mundur. Nie chodzi tylko o zwietrzałe ułańskie dystynkcje, chodzi także o ciało pod guzikami z orzełkiem. Czy ciało bohaterskie, poranione, ciało romantycznie naznaczone klęską i zwycięstwem nadal uwodzi? Takie pytanie rozważać można

po lekturze sztuki. W *Ułanach* nie uwodzi ani ciało, ani mundur, ani poezja, przynajmniej nie uwodzi Zosi, bohaterki tej „komedii serio”. Ale skąd ta Zosia, skąd się wzięła – spytajmy wzorem autora tej sztuki? Zosia przybyła z *Pana Tadeusza*, tylko po drodze poznała jeszcze zmysłowość dzisiejszą, więc jedynie udawać potrafi tamtą Mickiewiczowską panienkę, ponadto ranom i polskim mundurom uwieść się nie daje, jeśli ciała zmysłowego nie pokrywają.

Ułani to komedia erotyczna, w której chodzi o dwa z pozoru bliższe sobie cele: o „robienie dziecka” i o przyjemność. Zosi ktoś musi zrobić dziecko, a najlepiej zrobić cały szwadron, żeby zrealizował się cel patriotyczny. Zosia chce przynajmniej czegoś niewstrętnego, przynajmniej odrobiny przyjemności z partnerem godnym i seksownym, jeśli już ma urodzić dziecko. Takim partnerem dla szlacheckiej panienki nie może być Lubomir, choć to porucznik ułanów, gdyż Zosi „on pachnie jakby trupa/ ktoś Yardleya wodą skropił”, ani jego przyjaciel Major, ponieważ o seksie tylko mówić umie, ani też Jan – ordynans Lubomira, choć nieźle się w łóżku sprawdza i dziecko może zrobić, żyć jednak z nim nie sposób. Gdzie i kiedy się dzieje ta komedia? Gdzie – dość łatwo powiedzieć – w dworku szlacheckim, położonym blisko Olszynki, miejsca bitwy między obcymi grenadierami dowodzonymi przez feldmarszałka a ułanami. Ale kiedy się rzecz dzieje? Można odpowiedzieć, że dzieje się głównie dawno, ale również niedawno, prawie dzisiaj. Feldmarszał, zwany w tej komedii Grafem, to Austriak, poddany Franciszka Józefa. Pochodzi z wieku dziewiętnastego. Lubomir, choć bierze udział w bitwie z obcymi, więcej ma cech poety nowoczesnego niż ułana. Lubi inwersyjny seks, brzydzi się kobietą, całuje Grafa i pisze nowoczesne grafomańskie wiersze. Ciotunia, która chce Zosię wydać za polskiego bohatera, w zgodzie z patriotycznym obowiązkiem, przyszła z Fredry, granego w duchu Mrożka. Ta inscenizowana komedia nie pozwala nam zapomnieć, że współcześni bohaterowie grają bohaterów dziewiętnastowiecznych. Aktorzy tego dramatu odgrywają głównie romantyczne role, by sprawdzić, co w nich jeszcze jest pociągającego; w nich, to znaczy w dawnych rolach, i w nich, to znaczy we współczesnych awatarach tamtych ról. Podobnie jak w *Lekcji anatomii* czy w *Królu Mięsupuście*, także w *Ułanach* dawne przegląda się we współczesnym i współczesne przygląda się dawnemu. Nie chodzi tylko o sprawdzenie, jakie formy

jeszcze żyją, ale także o inny, poważniejszy sprawdzian – jak zabijają istnienie formy martwe. Śmiech z romantycznych stereotypów pełni funkcję lusterka, które zmarłemu przykłada się do ust, by sprawdzić, czy jeszcze oddycha, a właściwie, czy jeszcze może. Rymkiewicz za pomocą niskiego, erotycznego, zmysłowego Fredrowskiego humoru uderza jak lancą, jak „sztykiem” w romantyczne „ja”. Zdolne to „ja” jeszcze do robienia dzieci czy tylko do cierpienia, do trupiego niby-bycia? Na scenie rozgrywa się jednocześnie komedia erotyczna, w której chodzi o wydanie za mąż Zosi i o splodzenie przyszłego bohatera oraz o ironiczny dystans do tej komedii, jakby bracia Marx inscenizowali *Pana Tadeusza*. Dwie siły próbują rozgrywać ten dramat: romantyczny duch i nowoczesny eros. W roli romantycznego ducha występuje Widmo, w którym rozpoznajemy cechy polskiego nadbohatera – księcia Poniatowskiego, oraz Ciotunia, pani od patriotycznych stereotypów. Eros przemawia przez każdego z bohaterów, nawet przez Widmo i Ciotunię. Kto zwycięży – można spytać w duchu tyrtejskim, kto zostanie bohaterem? Obcy, można odpowiedzieć, gdyż Zosi pisany jest Graf. Dopuszczalna jest jeszcze inna interpretacja zakończenia dramatu – zwyciężają zgodnie seks i duch, gdyż na obcego męża dla Zosi godzi się romantyczne Widmo.

Piękny obrazoburczy dramat. Oczywiście, jeśli obrazoburczy miałyby być śmiech z narodowych mitów i jeśli obrazoburcze miałyby być przemiany tożsamości. I jeśli uroda tekstu wynika z inteligentnej subwersji. Sprawdzony w *Królu Mięsopuszcie* koncept sceniczny Rymkiewicz wykorzystuje także w *Ułanach*. Musiał autor celnie trafić romantyczną wzniosłość, skoro odezwała się urażona. W recenzji napisanej z wściekłym podziwem zauważyła Maria Janion, że Rymkiewicz posłużył się swoją „ulubioną komediową zabawą”, mianowicie „perfidną zamianą ról”. Z perfidią nie warto dyskutować, jednak co do „zamiany”, to inaczej niż w *Mięsopuszcie*, w ułańskiej zabawie tylko część osób podlega grze w tożsamość. Zosia nie zmienia swych pragnień, Ciotunia nie przestaje szukać bohatera dla Zosi, Graf pragnie Zosi, bo podziwia w niej dumną Polkę. Także Major poprzestaje na zachęcaniu Lubomira, swego podwładnego, do małżeństwa, choć dowódcę ułanów już zmienia antyromantyczna przyziemność pragnień. Wojskowy humor każe mu widzieć sprawy małżeństwa niczym zdobycie twierdzy. Najpierw dziecko, potem małżeństwo – tak streszcza się ta ułańska strategia.

Jeśli mówimy o przemianie tożsamości w *Ułanach*, to metamorfoza ta określa przede wszystkim Widmo i Jana. Książęce Widmo godzi się na małżeństwo Zosi z obcym, godzi się zatem, by wróg wychowywał dziecko, które ma przynieść wyzwolenie. To parodystyczne przetworzenie makiawelicznej przebiegłości – Widmo prosi wroga, by usynowił obce dziecko, gdyż tylko dziecko obcego ma szansę żyć. Dziecko przecież spłodził Jan, wysłany przez ułana, poetę Lubomira, niezdolnego do tego czynu. W finale sztuki godzą się wrogie strony. W małżeństwie matka Polka łączy się z obcym, Jan, z chłopów traktowanych jako obcy, zamierza przyglądać się, jak wychowywać będą jego syna, i wreszcie godzą się krwawi wrogowie. Książę ustrzelony przez grenadierów Grafa, książę, który pociągnął za sobą do rzeki „naród cały”, na krew przelaną zaklina Grafa, by poślubił „tę panienkę”. Następuje piękne pojednanie – Widmo udziela ślubu. Oczywiście to pojednanie z konieczności, kompromis z powodu skompromitowanej wzniosłości, zgoda na trywialny upadek mitu. Błogosławieństwa Widma powinien przecież wysłuchać romantyczny bohater i poeta – Lubomir. Niezdolny do czynu, uosabiający słabość romantycznego spiskowca, który jak Kordian mdleje w najważniejszej chwili, w ceremonii ślubu też ma rolę do odegrania – trąbi, bo tak każe mu Widmo. Trąbi swoje „łamiące się i nieudolne solo na trąbce ułańskiej”. Rymkiewiczowi jeszcze nie dość sarkastycznych elementów finału. Żalodne trąbienie ułana harmonizuje z innym trąbieniem – małego ułana w brzuchu Zosi. Tak sobie po Wyspiańsku trąbią do wesela, taki tworzą groteskowy duet: ułan, co nie mógł, i mały ułan, co jeszcze nie może. Coda dętego romantyzmu, neoromantyzmu i postromantyzmu.

Feldmarszał i Lubomir zostali w sztuce połączeni nie tylko poprzez Zosię. Łączy ich profesja, to wojskowi stający naprzeciwko siebie w wojnie, zaprawieni przez służbę w różnych formacjach, w grenadierach i ułanach. Różni ich jednakże postawa wobec wojny: Graf to bezwzględny zwycięzca, którego boi się Europa, Lubomir to heroiczny obrońca przegranej sprawy. Te różnice wzmacnia Rymkiewicz, obdarzając postaci genderowymi i przyrodzonymi cechami: samiec samczo pachnący, owłosiony, „męski” staje naprzeciw romantycznego kochanka, bladego, trupiego, pachnącego yardleyem, „niemęskiego”. I to jeszcze mało: Graf staje naprzeciw grafomana, gdyż Lubomir pisuje kiczowate nowoczesne poezje. Oto najważniejsza zamiana ról

w *Ułanach* – romantyczna poezja staje się tylko grafomanią, dumny poeta zamienia się w autora głupawych wierszy. Wiersz, który Lubomir napisał, nie mógłby się znaleźć w romantycznej antologii, lecz już w antologii poezji po 1956 roku znaleźć się mógłby, gdyż ułan spod Olszynki wiele ma z absurdysty i lingwisty. Zdanie z wiersza Słowackiego (z drobną zmianą): „niechaj Zosia o wierszyki mnie nie prosi”, w dramacie Rymkiewicza rozumie się dosłownie – Lubomir wstydzi się swojej twórczości: „żabobocian/ mam/ dwadzieścia lat/ chciałem być orłem/ chciałem być sokołem/ chciałem być/ przelotnym żurawiem/ płynącym w kluczu nad rodzinną/ strzechą/ chciałem być choćby/ kwoką/ z matki kury/ z ojca koguta/ mam/ dwadzieścia lat/ (...) będę/ bocianem który/ wyklął się na wiosnę/ z żabiegu skrzeku/ będę/ żabą która/ wyklula się na wiosnę/ z bocianiego jaja/ będę/ bocianożabą lub/ żabobocianem”.

Lubomir wstydzi się swej poezji, gdyż jest szlachetnie nowa, a w przesłaniu zawiera myśl „dzięką obcą”. Ta myśl odkrywa podobieństwo wszelkich rzeczy, „sekretną jednię”, ujawnia zatem brak różnic także między żabą a bocianem. Jakiż to sarkastyczny komentarz do *Ocalonego Różewicza!* Powiedzmy, że to wiersz awangardowy z enigmatycznym autokomentarzem. Zapewne to absurdalny wyraz poezji, w której wzniosłe zapomnienie o konkretnym skutku kiczem i nonsensem. I sarkastyczny komentarz do awangardy. Czy to również podkreślenie trywialnego końca romantycznej poezji, która wystrzegająca się trywialności? A może to sarkastyczny komentarz do zasadniczej niemożności Lubomira? Może z Lubomira zostało tylko imię, a w istocie to żabobocian? Można domyślać się każdej z odpowiedzi ukrytej w tych pytaniach. Zdarzają się przecież w komedii odniesienia do współczesnego autorowi życia literackiego. Gdy Lubomir wpada na określenie „chartozając”, jego ordynans tak koncept komentuje: „ale ja to myślę panie/ że w poezji nowoczesnej/ gdzie już tyle dokonano/ chartozając jest symbolem/ jak by rzecz to mniej ograny”. Zresztą tylko ordynans zrozumiał sens poezji Lubomira. Poeta komplementuje jego kompetencje, godne krytyka literackiego. Lecz Jan ma gorsze o sobie mniemanie: „to już raczej/ ja bym wolał teatralnym/ bo ja straszny panie głupek”. Mimo wszystko wchodzi w rolę krytyka literackiego i Lubomirowi wieści Nagrodę Nobla. Zabawny anachronizm, jeden z wielu.

W *Ułanach* nie brakuje konceptów trywialnych, ludycznych, powiedzmy ułańskiego, koszarowego wręcz humoru. „no a komu Pan Bóg daje/ temu ogon rano staje” – ma swoje przysłowie Major. „kiedy pierdnie/ to mu kłania się Europa/ a gdy czknie to już w Paryżu/ filozofy książki piszą” – tak Zosia komplementuje Grafa. „dupa twarda/ jak z mosiądza/ to ułani są z Grudziądza” – tak pokojówki zachwycają się Feldmarszałem. Nawet Widmo wpada w trywialność, przepowiadając Zosi przyszłość (jeśli za mąż nie wyjdzie): „będziesz Zosiu grubą babą/ której wąż ułański rośnie/ takiej baby co wásata/ nikt nie weźmie”. W jakimś sensie to zrozumiała wróżba, skoro Lubomir nie do końca jest ułanem. Ludyczny humor wyrażający pewność płciowych ról został skontrastowany z wzniosłym, pełnym cytatów z poezji romantycznej wysławianiem się Lubomira i z jego „nieokreślonością” genderową, wręcz queerową. Rymkiewicz zestawia kontrastowo dwie sceny erotyczne: w jednej Zosia robi striptiz przed Grafem, w drugiej sprawdza, czy rany bohaterskie są pociągające. Matka Polka pożądana krwawiącego ułana, który woli od niej Grafa, to zapewne najodważniejsza scena *Ułanów*, choć pełna eufemizmów i przemilczeń:

ZOSIA

ja tę ranę ci opatrzę
pozwól waćpan czy to tutaj

LUBOMIR

ach to boli

ZOSIA

 nic nie szkodzi
tu waćpana boli także

LUBOMIR

tu nie boli

ZOSIA

 trzeba rozpiąć

LUBOMIR

lecz ja ranny o tu jestem

ZOSIA

tutaj także

LUBOMIR

tam nic nie ma

ZOSIA

tam jest

LUBOMIR

czy ci Zosiu nie wstydy

Wiemy, że Zosia się nie wstydy, bo przecież opatruje rany bohatera. Zachęca dalej trupiego poetę, skoro ten leży „pod kobietą”, by całował i pieścił. Lecz grafoman pieści inaczej, niż się spodziewała, stąd najpierw jej krzyk: „o ja czułam grafomanie/ że mi zrobisz coś wstrętnego”, a potem jednak zgoda: „o litości gdy inaczej/ już nie umiesz niech to będzie/ takie waćpan jak to lubisz/ choćby wstrętne jakby wałach/ z białą gąską”. Taki jest seks martyrologiczno-żabobociani. Do skutku jednak nie dochodzi, bo wszystkiemu przygląda się Graf, więc grafoman jednak rejteruje. Ta jedna z kilku napisanych w duchu *Ferdydurke* i *Transatlantyku* scen pokazuje Lubomira jako poetę ukształtowanego przez poezję i płęć ukształtowaną przez pojęcie płynności płci. Może grafoman i chciałby Zosi, gdyby nie była tak dosłownie kobieca w swych zachowaniach. Może gdyby dostrzegł jej wąsik? A tak udaje się z Janem na pole bitwy, by grzebać swych towarzyszy broni. Co będą potem robić? Dramat o tym nie opowiada. Może będą czytać Gombrowicza?

Grafoman z Janem mogą czytać *Ferdydurke*, i ta lektura tych zwolenników żabobocianiejszej poezji dobrze charakteryzuje, choć nie określa dramatu Rymkiewicza. Śmiech z romantycznej wzniosłości brzmi w *Ułanach* głośno, kiedy wynika z niskiego, pochodzącego ze współczesności głosu. W erotycznym, ludycznym aspekcie tekstu rozpoznajemy bowiem nie tylko humor Fredry, ale i strywalizowane formy współczesnego wysłowienia. Rymkiewiczowska zabawa w teatr zakłada jednak powagę znaczeń. Rzeczą poważną jest sprawdzenie, jakie wartości tradycji romantycznej przyczyniły się do stworzenia postaci współczesnego poety, znajdującego usprawiedliwienie dla własnej twórczej i życiowej niemożności w romantycznej opozycji sztuki i czynu. Równie poważna jest transformacja mitu polskiego romantyzmu o potomku czy wnuku, który zrealizuje idee wolności narodowej.

W humorystycznym zakończeniu dramatu kryje się przecież refleksja o przyszłości narodu, który traci twórczą energię. Czy chodzi także o polityczną siłę, znajdującą się „poza dobrem i złem”? Czy fascynacja Zosi „obcym” Feldmarszałem uwewnętrznia potrzebę przewyciężenia historycznej fatalności? Czy polska sielskość powinna oswoić obcą bezwzględną siłę, by chronić polską cywilizację? Jeśli spotykają się zatem Rymkiewicz z Gombrowiczem, to jedynie w czyścicu, gdzie waży się wartość polskich mitów, ale potem rozchodzą się, każdy do swoich „piekielnych” pomysłów na społeczeństwo. I każdy do własnej przestrzeni humoru – Rymkiewicz do starości i odwieczności, która śmieje się z nowoczesnego kiczu, Gombrowicz – do młodości, która sprawdza, co należy ożywić w nowoczesnym społeczeństwie. Rozchodzą się też, gdyż inaczej odnoszą się do wzorca nietzscheańskiego. Rymkiewicz w historyczny kostium przebiera dionizyjską, amoralną siłę stwarzającą życie, Gombrowicz strzeże synarchy przed martwymi formami ojców. Obaj są przewrotnie i poważnie zabawni i anachronicznie nowocześni.

Dionizos w kostiumie wampira

W *Dworze nad Narwią* można dostrzec przeszłość i przyszłość. Dosłownie. Przez drzwi dworu zobaczyć można w pierwszym akcie cmentarz, a w trzecim – ujrzeć we wnętrzach nowoczesną przeszłość. Wydaje się, że w takim rozumieniu przestrzeni i czasu idzie Rymkiewicz śladem Witkacego. Wiele dramatów tak skonstruował autor *Szewców*, jakby kierował się antyhegłowską dialektyką. Akt pierwszy np. *Matki* czy *Sonaty Belzebuba* pokazuje znaną, oswojoną przestrzeń dziewiętnastowiecznego bytowania. W takiej przestrzeni jeszcze można pytać serio o dążenie do społecznej utopii czy o życiowe spełnienie jednostki. U Witkacego już w tej tradycyjnej przestrzeni i w tym linearnym czasie pojawiają się niepokojące oznaki nowoczesności. Nowe, bezbożne, naznaczone nonsensem istnienie sprawdza, co jeszcze żyje z dawnych, tradycyjnych wartości społecznych. Trzeci akt w Witkacowskich dramatach stanowi syntezę nowego i starego, również w formie zainscenizowanej przestrzeni dramatycznej. Nowe zostaje wyobrażone jako konieczna, lecz coraz bardziej pusta, szybko zużywająca się forma egzystencji. Żeby wyobrazić sobie skomplikowany związek starego z nowym, Witkacy tworzy wielopoziomową typologię

ludzkich istnień: od władcy w dawnym, renesansowym duchu, przez artystę, który szuka swego pożądanego, aż do nowego człowieka, automatu i kukły. Dworek czy mieszczkański salon służą artyście do antynowoczesnej inscenizacji. To nowoczesność inscenizuje się „nagle”, „sztucznie” i „dziwacznie” w naturalnych, swojskich przestrzeniach naszej kultury. Nieobca Witkacemu jest także romantyczna parafraza motywu wampira, ukazująca nowoczesny, inwersyjny lęk – kultura nie czerpie z przeszłości, gdyż to przeszłość wampiryzuje na współczesności.

W Dworze nad Narwią w przestrzeni archetypicznie polskiej również inscenizuje się nowoczesność. To inscenizowanie można rozumieć oczywiście jako formułę teatru w teatrze, gdyż także w tej sztuce Rymkiewicza słyszymy, jak mówi deziluzja. Chodzi jednak nie tylko o znaną konwencję, ale również o rozumienie teatru w szerszym znaczeniu, teatru jako gry w cywilizację. W tej sztuce do tradycyjnych wnętrzy, w których rozgrywały się polskie dziewiętnastowieczne dramaty, wchodzi czas modernizacyjnych zabiegów, wchodzi przeszłość. *Dwór nad Narwią* to synekdocha dawnej polskiej kultury, więcej – duchowości polskiej, poddawanej presji nowoczesnych zmian. W tej komedii serio „normalność” nowoczesna „sprawdza”, co można ocalić z tradycji polskiej. Warto zauważyć, że w ostatnim wydanym dramacie Rymkiewicz teatralizuje również własne „romantyczne” dzieciństwo (spędzał je jakiś czas w dworku nad Narwią), jakby przyglądał się na scenie oddziaływaniu nowych form na siebie, na poetę deklarującego afirmację wzorców tradycyjnych. Właściwie w tej sztuce istnieją obok siebie rzeczy i osoby z dwóch światów. Przedmioty z przeszłości są bardziej realne niż dawne postaci, które w tej sztuce przychodzą do współczesności pod postacią wampirów. Przeszłość potrzebuje bowiem świeżej krwi, by się urealnić. Dwór jest zatem konkretny, Narew także, konkretne są rzeczy, konkretne potrawy i widoki. I dwie postaci współczesne są bardzo konkretne, krwiste, niezwykle zwykłe. To dwoje małżonków, którzy za dolary od wujka kupili dworek. Marzą o zwykłym gospodarowaniu, o spełnianiu odwiecznych rytuałów pracy i odpoczynku, o podróży z duchem odwiecznego nurtu kultury. Te marzenia, wypowiedziane ze sceny w latach siedemdziesiątych, musiały brzmieć melancholijnie i nierealnie, gdyż niewiele z dawnego trwania ocalało w pseudomodernizacyjnej kulturze polskiej tego

czasu. Być może również pragnienie normalności brzmiało fałszywie, bo na podstawie normalności komunizmu trudno było pojąć bogatą, palimpsestową kulturę opartą na kultywowaniu dawnych form. Jeśli o bohaterach współczesnych w *Dworze nad Narwią* można mówić jak o postaciach niezwykle zwykłych, to właśnie w wąskim, nowoczesnym znaczeniu. Normalności posiadaczy dworku – Basi i Tadzia – przeszłość bowiem zagraża, gdyż nie stanowi dla nich oczywistego dziedzictwa.

„Jestem normalny, wiesz. Wszystko jest we mnie normalne. Mam normalne myśli, normalne odruchy. Wszyscy jesteśmy normalni. Żyjemy normalnie, jak normalni... Wszystko się wreszcie unormowało i znormalizowało. I dzięki Bogu, i dobrze nam z tym. Jesteśmy normalnymi Europejczykami żyjącymi w normalnym europejskim kraju. Nienormalne są tylko te upiory. Nienormalne i niemoralne. Ale i to kiedyś się znormalizuje, unormuje. Będziemy mieli normalne europejskie upiory, w ilości nieprzekraczającej normy”. W latach siedemdziesiątych ta kwestia wypowiedziana przez Tadzia brzmiała jak kpina z codziennej nienormalności, dziś brzmi jak deklaracja zwolenników szybkiej modernizacji. By odsłonić właściwy sens normalności, Rymkiewicz posłużył się przewrotnym, Wilde’owskim z ducha konceptem: upiory uwodzą żyjących. Ten motyw autor twórczo rozwija, w przedakcji splatając losy przyszłych wampirów i jeszcze żyjących. Tadzio miał romans z hrabiną, Lutek w przeszłości donosił na Tadzia, Lutek był naręczonym Basi itd. Między światem żyjących i wampirami pośredniczą badacze upiorów – Profesor i Pani Docent, upiorni w swym podejściu do nauki. Takie przemieszanie życia pozbawionego sił, śmierci pełnej żywotności i naukowego bycia bez życia pozwala autorowi stworzyć czarną komedię o strupiącej współczesności i wampirycznej przeszłości. Na widmową normalność nasyla Rymkiewicz upiory, by nadać tym nowoczesnym widmom realność. Przewrotne dziady, parodiujące symboliczny obrządek.

Skąd przyszła normalność? Do dworu normalność przyszła zapewne z niedawnej przeszłości, z międzywojennego oświeconego salonu inteligenckiego. Tadzio przeszłość chce przegonić harapem, Basia zamierza się z przeszłością ułożyć, choć w desperacji chciałyby zamienić siedzibę nad Narwią na dwór w Wielkopolsce, gdzie upiorów jest mniej, w końcu to bliżej racjonalnego Zachodu. Oboje chcą za pieniądze wujka zrealizować swoje nowobogackie marzenie

o życiu w zgodzie z wyobrażoną tradycją: „A ja tak marzyłam, że zimą usiądziemy z Tadzikiem przy piecu... że będę robiła na drutach, a on będzie mi czytał głośno »Wiadomości Literackie«... jakiś felieton pana Antoniego... marzyłam, że jesienią będę smażyć konfitury... z jabłek, z prunelek... także borówki... Tadzio lubi borówki do mięsa...”. Takie oczywiste marzenia o ułożonym życiu to o wiele za mało, to zbyt słaba obrona przed uwodzącą, wampiryczną przeszłością. I Słonimski to za słaby środek na upiory. Zwykłemu życiu w dworku zagrażają nie tylko wyraziste wcielenia romantyzmu – Jenerał i jego adiutant Porucznik oraz hrabina Amelia, ale i upiory bardzo nowoczesne – Lutek, doktryner oddający się właściwej doktrynie, i Walek, upiór z Szelą spowinowacony. Normalność w *Dworze nad Narwią* podszyta jest zrozumiałym lękiem. Przecież już raz Lutek doniósł na klasowe grzechy przodków Tadzia. Zabawny świat wampirów ukrywa dramatyczną prawdę o pankanibalizmie. Wszystkie postaci właściwie chcą się pożywić ciałem innego. Napić się krwi żyjącego oraz związać z wampirem – to lustrzane odbicie tendencji dwóch światów przedzielonych śmiercią. Stare ożyje dzięki krwi nowego, nowe pojmie siebie dzięki mariażowi z umarłym. Wampiryczna krzyżówka – to paradoksalna nazwa tego konceptu, to „naukowa” nazwa czarnego humoru tej sztuki. W finale komedii dochodzi do realizacji genetycznej aberracji – Basia wychodzi za mąż za Jenerała. Pragmatyczny, normalny Tadzio, któremu krew wypily upiory, umiera, nie zrealizowawszy planów unowocześnienia gospodarstwa.

Dwór nad Narwią pełen jest dystansu wobec formy dramatycznej. Na wszystkich poziomach tekstu pojawiają się komentarze, uwagi, wskazówki, które powinny widzom i inscenizatorom pomóc w określeniu hierarchii znaczeń. Rozumiem te uwagi jako próbę określenia proporcji między elementami serio i buffo. Czyżby autor, zrozpaczony literalnym odczytywaniem inwersywnych konceptów jego dramatów, postanowił przypomnieć o właściwym znaczeniu humoru? Zdaje się jednak, że nadtekst nie pomógł architektowi *Dworu nad Narwią* i w efekcie Rymkiewicz porzucił ostatecznie twórczość dramatyczną na rzecz eseju. Według autorskich intencji, *Dwór nad Narwią* wiele ma wspólnego z celebrującą szczegół, powoli płynącą powieścią, podczas gdy dramaty wcześniejsze ujawniają związki z archaicznymi, rudymenarnymi formami dramatycznymi – z dialogiem i teatrem

ludycznym. *Dwór* autor objaśnia, poprzednie utwory traktuje nadzwyczaj enigmatycznie. Najobszerniejszy komentarz wygłasza ze sceny Lutek, bohater krytyczny wobec upiornego świata dawnego i współczesnego, lecz mało krytyczny wobec siebie. Według niego, ożyć można tylko, gdy wierzy się w idee. Sam wierzył w bazę i nadbudowę, teraz wierzy zwyczajnie w ideowe życie i swoją wyższość nad innymi, którzy nie wierzą w idee, głównie w wyższość nad kobietami, z istoty swej „bezideowymi”. Lutek staje się porte-parole autora, dziwną krzyżówką nietscheanisty, komunisty z Żeromskiego i guślarza w *działach*, które nie mogą się zacząć: „Może więc wyjaśnię... i w trybie przedmowy, którą przed tą komedią myślałem położyć, ale sądzę, że i tu, w trzecim akcie, można by ją zmieścić, więc w trybie przedmowy kilka słów powiem. Raczej nie ufam autorskim komentarzom, ale tym razem, czuję to, powinienem jakiś komentarz do tego, co potąd zostało powiedziane, dodać”.

Przedmowa wygłoszona w akcie trzecim? Wskazówki dla widzów i przyszłych inscenizatorów wypowiedziane pod koniec sztuki? Objasnienia podpowiedziane na chwilę przed opuszczeniem kurtyny? W komentarzach tak spóźnionych, tak beztrósko nie na miejscu, trudno nie zobaczyć tonu elegijnego, ukrywającego rozczarowanie dotychczasowymi odczytaniem dramatów, tonu spóźnionej perswazji. Z dzisiejszej perspektywy można zauważyć, że Rymkiewicz najważniejsze objaśnienia dał wtedy, kiedy kończył swoją przygodę z teatrem. Tyle sztuk napisał, żeby w finale ostatniej wyjawić zamiary, które można stosować nie tylko do *Dworu nad Narwią*? W komentarzu wypowiedzianym przez Lutka nie chodzi bowiem tylko o śmiech z idei polskiej przeszłości, ale w ogóle o interpretację humorystycznej aury sztuk Rymkiewicza. Idzie też o stosunek do przeszłości, a właściwie do czasu. I o stosunek autora do samego siebie. Do widzów wychodzi autor sztuki, by na sobie samym dokonać wiwisekcji. Ale ta wiwisekcja, z łatwymi do odczytania aluzjami do zetempowskiej przeszłości autora, nie mogła się udać w tych nowoczesnych *Dziadach*. Publiczność w latach siedemdziesiątych nie mogła pomóc Rymkiewiczowi w uwolnieniu demona, gdyż sama przynosiła do teatru wielość wampirycznych postaci. Autor daje na scenie historię wampiryczną, a na dodatek w komentarzu reinterpretuje motyw wampira. „Bo też ich problem, nasz problem jest dramatyczny: jak się od ciężaru

przeszłości czy ciężaru tradycji naszych uwolnić, ale tak, żeby się od niego nie uwolnić, jak się go pozbyć, ale tak, żeby go się nie pozbyć, jak ciężar ten nieść i przenieść w przyszłość, tak żeby nie był on nam ciężarem, żeby ten ciężar stał się nam skrzydłami”. Czyli – pić krew idei przeszłych, aby ożyć, i żywić przeszłość krwią własną, by przeszłość ożywić. Wampirjada, w której chodzi o życie. Jak rozumiane? Z pewnością inaczej niż w formach nowoczesnej nauki. Komu najbardziej potrzeba żywotnych sił w *Dworze nad Narwią*? Profesorowi i Pani Docent. Może zostali wprost przeniesieni z warszawskiego gmachu PAN. Może autor spotykał ich nieraz na naukowych zebraniach i sesjach? W sztuce naukowcy ci na kartach swoich książek zabijają wampiry pełne życia, mumifikują, katalogują i ostatecznie definiują. Profesor wyprodukował *Główne problemy wiedzy o upiorach* i *Wstęp do nauki o upiorach*, Pani Docent ma w dorobku rozdział *Życie seksualne upiorów*. Gdyby Pani Docent, tak jak Malinowski... ale to już inny temat. Ze sceny słyszymy więc najważniejszą kwestię eseistyki Rymkiewicza, kwestię, która tak dzieli jego czytelników, problem sił narodu postrzeganych przez metaforę krwi. Autor mówi nam ze sceny, że krew przeszłości to sprawa dramatyczna, wielkiej wagi i nie powinniśmy z niej się wyśmiewać, choć „nieraz o tej krwi mówi się u mnie z chichotem”. Trudno jednak uwierzyć tej sztuce, trudno czarny humor traktować jedynie jako pastiszową zabawę. Trudno się nie śmiać na tej i na innych sztukach Rymkiewicza. Właściwie trudno też uwierzyć, że autor komedii pożywił swą krwią przeszłość, choć uwierzyć łatwo w ten dar dla tradycji, gdy czyta się jego eseje.

Dwór nad Narwią nadal uwodzi komediową lekkością, choć tyle w sztuce epickiego ciężaru; nadal wiele części sztuki ma nadzwyczajne tempo, choć autor tyle energii włożył w retardację. Ze sceny usłyszeć można uwagi również na temat biegu rzeczy: „Bardzo też proszę reżysera, który ten tekst będzie wystawiał, żeby nie machał bezmyślnie ołówkiem – co tak częste, niestety, w teatrach naszych, gdzie lubi się grać szybko i krótko; ja lubię długo i wolno – więc żeby mi reżyser nie machał, proszę, ołówkiem, wykreślając to, co w tej komedii może wydać się nieistotne, a co dla mnie bardzo istotne (...)”. Chodzi o wszystkie konkrety, derkacza, sery z kminkiem i ziołami, w ogóle idzie o „wieprzowatość» naszego życia ziemiańskiego”. Ta wieprzowatość, która Słowackiemu nie spodobała się w *Panu Tadeuszu*, jest

konieczna, zdaniem autora sztuki, do swoistego starcia z „ideami, czyli śmiercią”. Rozważania o wadze konkretności, o wadze realiów wszelkich znamy z eseistyki Rymkiewicza, poznaliśmy tę herkulesową pracę nad przywróceniem, nad ucieleśnieniem przeszłej rzeczywistości. Nawet następujące później, w przedmowie na koniec dramatu, motto z Fredy, zinterpretowane dla widzów, by je dobrze zrozumieli, też uzupełnia sensy wypowiedziane w esejach: „społeczeństwo organiczne żadnego programu duchowego, żadnej idei nie potrzebuje. Aby się mogło rozwijać, aby naprzód mogło postępować, musi ono żyć i to mu wystarczy (...)”. W zakończeniu swej sztuki formułuje Rymkiewicz konserwatywny program, który rozważać będzie w wielu późniejszych tekstach, już nie w dramatach.

We wskazówkach jedno zdanie zaskakuje: „ja lubię długo i wolno”. W *Dworze nad Narwią* odszedł poeta od poetyckiej, zmysłowej frazy, szybkiej już w *Lekcji anatomii*, pędzącej szalenię w *Królu Mięsopuszcie* i *Porwaniu Europy*, biegnącej bez tchu w *Ułanach*. Elipsy, niedopowiedzenia, paradoksy, obrazy myśli, symbole, wreszcie zrytmizowane zdania, analogie składniowe, powtórzenia itd. napędzały sceniczne mówienie, nie mówiąc o szkicowym, skrótowym traktowaniu akcji dramatycznej. Pisano dlatego o niesuwerenności postaci scenicznych u Rymkiewicza, o ich marionetkowym statusie, o rezygnacji z psychologii, ale nie pisano (poza Przybylskim), że niesuwerenność jest karykaturalnym wyobrażeniem niesuwerenności nowoczesnego człowieka, że bieżąca jest nazwą gorączkowego ruchu wymuszonego przez imitowane pożądanie. I niespodziewanie w *Dworze nad Narwią* Rymkiewicz się zatrzymuje, a może chce się zatrzymać, by zmysłowy konkret przeciwstawić biegowi rzeczy? Trudno jednak wyhamować ten bieg tylko w sferze wypowiedzenia, trudno zwolnić i pozwolić konkretom wybrzmiewać, kiedy i tę sztukę opiera się na erotycznym pragnieniu, na nietzscheańskim Dionizosie, choćby nawet w wampirycznym kostiumie. Przecież myśl, czyją krew wypić, by żyć, niewiele ma w sobie spokoju. Sama konieczność ocalenia sił życiowych, w tym dramacie i rozumiana z perspektywy narodu, też nie jest wolna od gorączki. Między cytatem z Fredry, pochwalającym piękne harmonijne trwanie, a monologiem Lutka z deklaracją „lubię długo i wolno” wybrzmiewa nowoczesna historia, z oszalałym dwudziestowiecznym tempem napędzanym ideami. I wybrzmiewa

ponownie siła, która niszczy trwanie, konkret, organicyzm, podważa cytaty z Fredry i deklaracje autora. To namiętność – wampiriada jest tylko jej kostiumem, i stylizacja także, i neoklasycyzm. Fatalna siła wybrzmiewa ponad wszystkimi formami kulturowymi, nie znajdując upokożenia w sublimacji, choć tak się z pozoru trudzi.

Rymkiewiczowskie pragnienie – znalezienia równowagi między konkretem a ideami, powagi humoru, odtworzenia cywilizacyjnego trwania, spowinowaca się z formami nowoczesnymi – ze śmiechem, który wyraża absurd istnienia, z multiplikacją rzeczy pozbawionych cech indywidualnych, z symulakrum rzeczywistości. Czarny humor, motywy żywego trupa czy kpina z narodowych symboli należą przecież do repertuaru współczesnej sztuki. Rymkiewicz, jak wielu antynowoczesnych, używa nowoczesnych form, by przeciwstawić się ideom nowoczesności, ale musi się też zgodzić na znaczenia tworzone przez te formy. Także w *Dworze nad Narwią* od początku śmiejemy się z czarnych konceptów: „Już raz pana kazałem rozstrzelać za spiskowanie przeciwko legalnie wybranej władzy i po raz drugi zabijać pana nie zamierzam” albo „Nudno tu diabelnie. A jeszcze cała wieczność przed nami” czy też „Kiedyś za ten lud gotów pan byłeś krew przelać i wiem, przelewałś, a teraz chciałbyś wbić te upiorne kły w gardło tego ludu?”. Myślmy sobie, że Polański mógłby zekranizować *Dwór nad Narwią*, gdyby chciał powtórzyć *Nieustraszonych pogromców wampirów* (1967), oczywiście w wersji narodowej. Zdaje się, że serio wtedy ostatecznie by zwietrzało, a krew zamieniła się szczęśliwie w keczup.

Uwagi w *Dworze nad Narwią* nie pomogły dramaturgii Rymkiewicza. Nie było wybitnych wystawień, choć oryginalne, pełne humoru, przenikliwe i „groźne” sztuki autora *Metafizyki* na takie wystawienia zasługiwały. Może autorskie sugestie ostatecznie przesądziły o losach dramatów? Tak łatwo przecież sprowadzić wyrafinowany anachronizm do formy anachronizmu śmiesznego czy nawet anachronizmu przestarzałego, pochwałę kultywowania przeszłych form przeobrazić w pleonazm. W zakończeniu swojej ostatniej sztuki Rymkiewicz wypowiedział zwolennikom nowoczesności, jak należy się obchodzić z nim samym. Profesor dyktuje Pani Docent: „Upiór numer 78 łamane przez XX. Spotykanie w opuszczonych, zrujnowanych dworach, w dworskich parkach i sadach, na wiejskich cmentarzach. Po raz pierwszy zauważony i opisany w majątku Gnojno, w okolicach Pułtusa

i Kleszewa, na prawym brzegu Narwi...”. Notatka Profesora nudziarza dotyczy Tadzia, który chciał żyć normalnie w dworku, ale przecież możemy ją czytać jako autoironiczną uwagę samego autora. W końcu sztuka powstała właśnie w 1978 roku. Może i przepowiednia „Będziesz pan straszył przyszłe pokolenia” odnosi się również do dramaturga Jarosława Marka Rymkiewicza?! Tak, chciałoby się, żeby reżyserzy bez nowoczesnego lęku jeszcze sztuki te wystawiali. By inscenizowali je w imię „królestwa rzeczywistego istnienia”? A może nowe wampiriady Rymkiewicza wcale „rzeczywistego istnienia” nie obiecują? I tylko straszą, jak duchy nitkami poruszane przez spirytystę?